

## “Calanguetu, Tina Charles e Pica-paus”: “cifração verbal” como aprendizagem da guitarra do forró eletrônico potiguar

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: AS-2 Educação Musical

*Iranildo Barreto de Melo*  
UFRN

[byrahn@gmail.com](mailto:byrahn@gmail.com)

*Mário André Wanderley Oliveira*  
UFRN

[mario.andre@ufrn.br](mailto:mario.andre@ufrn.br)

**Resumo.** Esta comunicação apresenta resultados parciais de uma pesquisa de mestrado sobre a aprendizagem da guitarra elétrica no forró eletrônico potiguar dos anos 1990. Neste recorte, analiso o papel das nomenclaturas rítmicas populares — “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” — nesse processo de aprendizagem. Trata-se de um estudo qualitativo, com adoção de entrevistas semiestruturadas e análise de registros fonográficos e audiovisuais. Dialogando com autores como Green (2002), Sandroni (2001), Prass (2013) e Araújo (2006), o trabalho aponta que essas nomenclaturas operam como categorias pedagógicas, revelando formas de transmissão musical construídas fora do ambiente escolar. A pesquisa utilizou entrevistas semiestruturadas realizadas com dois guitarristas que também são produtores e dois músicos que atuaram em bandas de forró eletrônico na década de 1990 no Rio Grande do Norte. As entrevistas foram conduzidas entre 2023 e 2025 e gravadas em áudio. Os roteiros foram elaborados com base nos objetivos da pesquisa, abordando aspectos técnicos e memoriais relacionados à aprendizagem da guitarra. Os resultados indicam que o sistema de ensino informal é sofisticado e funcional, estabelecendo vínculos entre tradição oral, escuta sensível e identidade sonora. A partir de depoimentos de músicos e produtores atuantes no estado, observa-se que tais expressões funcionam como ferramentas de comunicação musical, condensando saberes técnicos, afetivos e estilísticos. Conclui-se que os termos utilizados pelos músicos não apenas orientam a performance, mas também ressignificam o ensino musical a partir da experiência vivida.

**Palavras-chave.** Levada Rítmica, Aprendizagem Informal, Guitarra Elétrica, Forró Eletrônico.

**Title.** “Calanguetu”, “Tina Charles” and “Pica-paus”: “oral ciphering” as a Learning Tool in Electric Guitar Practice Within Potiguar Electronic Forró

**Abstract.** This communication presents partial findings from a master's research project on the learning of electric guitar in the electronic forró scene of Rio Grande do Norte during the 1990s. In this segment, I analyze the role of popular rhythmic nomenclatures — “Calanguetu,” “Tina Charles,” and “Pica-paus” — in the learning process. This is a qualitative study, employing semi-structured interviews and analysis of phonographic and audiovisual records. Engaging with authors such as Green (2002), Sandroni (2001), Prass (2013), and Araújo (2006), the research suggests that these nomenclatures function as pedagogical categories, revealing modes of musical



transmission developed outside formal educational settings. The study involved semi-structured interviews with two guitarists who are also producers, and two musicians who performed in electronic forró bands in the 1990s in Rio Grande do Norte. The interviews were conducted between 2023 and 2025 and recorded in audio format. The interview scripts were designed based on the research objectives, addressing technical and memory-based aspects related to guitar learning. The findings indicate that the informal teaching system is both sophisticated and functional, establishing connections between oral tradition, sensitive listening, and sonic identity. Based on testimonies from active musicians and producers in the state, it is observed that these expressions serve as tools for musical communication, condensing technical, emotional, and stylistic knowledge. The study concludes that the terms used by musicians not only guide performance but also reframe music education through lived experience.

**Keywords.** Rhythmic Groove, Informal Learning, Electric Guitar, Electronic Forró.

## Introdução

Nas trilhas criativas do forró eletrônico potiguar<sup>1</sup> dos anos 1990, pulsava nomenclaturas singulares entre guitarristas e produtores: termos como “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” operavam como códigos internos que orientavam tanto a prática musical coletiva quanto os processos de produção fonográficos. Esses termos, longe de se restringirem a expressões curiosas, constituíam importantes dispositivos pedagógicos, capazes de condensar saberes técnicos, estéticos e afetivos na transmissão musical entre músicos populares.

A emergência dessas nomenclaturas se insere em um contexto de aprendizagem musical informal, caracterizado por práticas de oralidade, escuta ativa, imitação e colaboração — elementos descritos por Green (2002) como centrais na formação de músicos fora dos ambientes escolares tradicionais de ensino e aprendizagem musical. Segundo a autora, estratégias de escuta compartilhada e memorização verbal substituem a leitura de partituras, criando sistemas de aprendizagem eficazes em situações de prática coletiva.

Esta comunicação, apresenta um recorte de minha dissertação de mestrado que se encontra em andamento, investigando o papel dessas nomenclaturas no processo de aprendizagem da guitarra elétrica no forró eletrônico potiguar, com foco específico na década de 1990 no Rio Grande do Norte. Os depoimentos de músicos e produtores que atuaram em bandas da época revelam não apenas os significados atribuídos aos termos, mas também como eles orientavam decisões musicais durante ensaios e gravações. É importante ressaltar a minha participação como guitarrista de forró eletrônico no contexto investigado.

---

<sup>1</sup> Potiguar (potiguares no plural) é uma denominação dada (gentílico) a quem nasce no estado do Rio Grande do Norte (assim como *norte-rio-grandense* ou *rio-grandense-do-norte*).



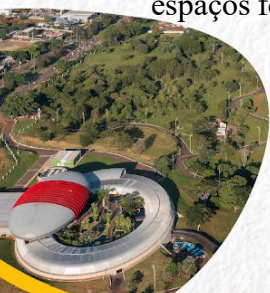
Ao participar ativamente — tocando, ensaiando e convivendo com outros músicos — consigo perceber nuances simbólicas, ou seja, significados afetivos e culturais que não aparecem apenas nos sons, mas nos gestos e nas escolhas estéticas que acompanham a comunicação compartilhada entre os participantes. Como argumenta Silva e Peters (2021), a escuta do músico participante do contexto investigado permite captar nuances simbólicas da prática musical, reforçando a importância dessas expressões como marcas de pertencimento e identidade sonora. Nesse sentido, o pesquisador não está apenas observando — ele está sentindo, tocando e escutando como parte do grupo, o que o permite captar camadas mais profundas da identidade sonora e do pertencimento musical.

Inspirando-se nas propostas de Lucy Green (2002), que destaca a aprendizagem musical informal como um processo baseado em escuta ativa, imitação e participação colaborativa, a pesquisa centra-se nas experiências dos músicos em ambientes não escolares. Green argumenta que “músicos populares geralmente aprendem através de processos de escuta, tentativa e erro, fora de contextos formais” (Green, 2002, p. 25), o que dialoga diretamente com os relatos dos guitarristas de forró eletrônico potiguar.

O estudo também reconhece os princípios freireanos de educação crítica (Freire, 1996), valorizando o saber popular e as formas de conhecimento construídas na vivência coletiva. O uso de nomenclaturas como “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” pelos músicos entrevistados revela a existência de um sistema comunicativo e pedagógico informal, que organiza o repertório rítmico da guitarra de forma acessível e funcional.

Diante da escassez de literatura específica sobre o tema, este estudo propõe a valorização dos sistemas de aprendizagem informal, reconhecendo sua legitimidade e funcionalidade. Como lembra Freire (1996), o ato educativo ganha potência quando parte do mundo vivido, e não de abstrações desconectadas da realidade cultural dos educandos. Nesse sentido, como afirma a maioria dos colaboradores que a banda é uma “escola” para eles, há, portanto, no contexto observado uma perspectiva de ensino e aprendizagem mútua entre os participantes dos grupos musicais populares, mesmo quando não se tem uma presença formal de um professor, ou ao menos, não se percebe esta condição entre os pares.

A partir da análise das nomenclaturas utilizadas pelos músicos de bandas de forró eletrônico da década de 1990 no Rio Grande do Norte, abre-se um campo fértil para discutir o diálogo entre música popular e educação musical — uma interseção que permite não apenas ampliar os modos de ensinar e aprender guitarra, mas também reposicionar saberes historicamente marginalizados em espaços formais de formação musical. Assim, reconhece-se que práticas como a utilização dos termos



“Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” não são apenas soluções técnicas: são manifestações estéticas carregadas de memória, criatividade e agência pedagógica alternativa entre músicos potiguaros atuantes no Rio Grande do Norte.

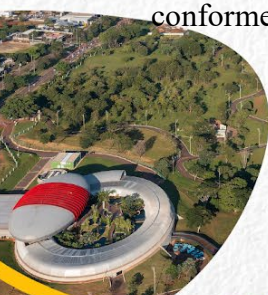
## Metodologia

Para esta pesquisa, adotei uma abordagem qualitativa, que reconhece a implicação da história e subjetividade de pesquisadores na construção do conhecimento acadêmico-científico e recusa a separação rígida entre sujeito e objeto de pesquisa. Parte-se do princípio de que os sentidos emergem da relação com o campo, marcada por experiências compartilhadas e escuta interessada. Nessa perspectiva, sujeito e objeto se influenciam mutuamente. Para o estudo, foram utilizadas, como técnicas de coleta/produção de dados, a entrevista semiestruturada com quatro músicos atuantes no forró eletrônico potiguar da década de 1990 e o levantamento de registros fonográficos e audiovisuais vinculados à cena musical da época. O processo de coleta e produção de dados se deu entre 2023 e 2025.

Para a organização e análise dos dados, foram adotados procedimentos inspirados na análise de conteúdo (Bardin 1977), articulados à técnica de triangulação de dados oriundos de diferentes fontes, o que possibilitou identificar recorrências temáticas no material empírico – proveniente das entrevistas e materiais fonográficos e audiovisuais – e no material bibliográfico. Essa estratégia permitiu fazer as análises de forma aprofundada e sistemática. Para Laurence Bardin, a análise de conteúdo “é um conjunto de técnicas de análises das comunicações” (Bardin, 1977, p. 31). Trata-se não de um instrumento único e fechado, mas de um conjunto diversificado de ferramentas. Ainda que se possa considerá-lo como um só instrumento metodológico, sua flexibilidade, variedade de formas e ampla capacidade de adaptação o tornam aplicável aos mais distintos contextos comunicacionais (p. 31).

A pesquisa utilizou entrevistas semiestruturadas realizadas com guitarristas que também são produtores e músicos que atuaram em bandas de forró eletrônico na década de 1990 no Rio Grande do Norte. As entrevistas foram realizadas em 2024 e gravadas em áudio. Os roteiros foram elaborados com base nos objetivos da pesquisa, abordando aspectos técnicos, memoriais e comunicativos relacionados à aprendizagem da guitarra.

Além das entrevistas, foram coletados documentos fonográficos, vídeos de performances ao vivo e registros de gravações em estúdio, com destaque para os álbuns da cantora Eliane (CE), conforme descrito por colaboradores como Jubileu Filho. Estes materiais foram organizados em



acervos pessoais e digitalizados para análise. Tal triangulação de fontes contribui para a reconstituição da cena musical do período e o entendimento dos modos de aprendizagem praticados.

Os dados foram tratados conforme inspiração na análise de conteúdo, permitindo a categorização de temas recorrentes como “transmissão musical por nomenclatura”, “aprendizagem por imitação”, “contexto fonográfico” e “colaboração entre músicos”. As entrevistas foram transcritas e codificadas manualmente, buscando padrões de discurso e significados atribuídos às nomenclaturas rítmicas.

## Contextualização e Caracterização dos Participantes

A cena musical do forró eletrônico potiguar nos anos 1990 emergiu como uma manifestação cultural importante, marcada pela combinação entre estética sonora e práticas colaborativas típicas de músicos populares. Nesse período, Natal (RN) e outras cidades da região se destacaram como polos criativos, concentrando bandas que reinventaram o gênero ao incorporar instrumentos elétricos e produções fonográficas influenciadas pela disco music, o brega e o rock nacional. Além disso, constata-se que as bandas de forró eletrônico que surgiram no Rio Grande do Norte em sua maioria são oriundas das *bandas baile*<sup>2</sup>. Isso, permitiu para os músicos vivenciarem a prática musical em diversos gêneros e estilos.

De acordo com Melo (2023), essa transformação sonora incluiu a presença marcante da guitarra elétrica, que passou a desempenhar papel central nas levadas rítmicas e nos fraseados melódicos do gênero. A partir dessa virada estética, os guitarristas do RN desenvolveram práticas de aprendizagem fundamentadas na escuta ativa, na experimentação em estúdio, ensaios e shows ao vivo na troca entre pares, gerando um conjunto de saberes musicais transmitidos fora dos ambientes escolares convencionais.

## Perfil dos participantes

A pesquisa contou com a colaboração de quatro músicos que atuaram profissionalmente em bandas de forró eletrônico entre 1990 e 1999. Dentre eles, dois são guitarristas — que também são

---

<sup>2</sup> As chamadas “bandas baile” são conjuntos musicais cuja formação típica reúne cantores(as), guitarristas, baixistas, tecladistas e bateristas, dedicados(as) a animar festividades, geralmente noturnas. Seu repertório caracteriza-se pela diversidade, não se restringindo a um único gênero musical. No Brasil, a denominação apresenta variações regionais: em alguns estados prevalece a expressão “bandas de baile”, enquanto no Rio Grande do Norte é mais recorrente a forma “bandas baile”. Considerando o seu uso corrente no estado, a expressão “bandas baile” neste trabalho.



produtores musicais com atuação em estúdio e em shows ao vivo —, um é baterista com experiência em bandas baile e outro atuou como baixista. Os participantes têm idades entre 45 e 68 anos e vivem na cidade de Natal, capital do RN. Todos possuem vasta experiência na cena musical do forró eletrônico no RN e outros estados do Nordeste, participando de shows e gravações de artistas como Eliane (CE), Banda Mix (RN), banda Café Torrado (RN), Circuito Musical (RN) e Cebola Ralada (RN) e Banda Boneca de Pano (RN).

Os colaboradores foram convidados a participarem da pesquisa conforme suas participações no período estudado e o envolvimento direto nas gravações com guitarra no forró eletrônico. O guitarrista Jubileu Filho, por exemplo, figura como uma das principais fontes de informações, tendo atuado como músico, produtor e técnico em diversas sessões de estúdio que originaram álbuns significativos do forró eletrônico potiguar. Seus depoimentos detalham não apenas os aspectos técnicos das gravações, mas também os modos informais de comunicação musical, como o uso das nomenclaturas “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus”.

A escolha por músicos que atuaram diretamente na década estudada foi motivada pela intenção de resgatar memórias de um contexto ainda pouco documentado. A caracterização dos participantes também busca evidenciar o protagonismo desses músicos populares no desenvolvimento de metodologias próprias no processo de aprendizagem, ancoradas na oralidade, na prática coletiva e na observação do fazer musical. Esses aspectos serão retomados e aprofundados na próxima seção, dedicada à análise das nomenclaturas como sistema de ensino musical.

### **“Cifração verbal como dispositivo pedagógico”**

A partir da análise do material empírico, chegou-se à categoria “cifração verbal como dispositivo pedagógico”, construída com base inspirada em técnicas de análise de conteúdo (Bardin, 1977) e em procedimentos de triangulação envolvendo o material empírico e bibliográfico. Essa categoria emergiu da recorrência e da significação atribuídas a expressões como “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus”, utilizadas por músicos de forró eletrônico potiguar como formas de orientar execuções, estruturar levadas e compartilhar saberes musicais. Tratadas aqui como dispositivos pedagógicos construídos na oralidade e na prática coletiva, essas nomenclaturas revelam modos de aprendizagem não escolares, sustentados por estratégias de escuta, imitação e convivência musical. É com esse enquadramento que se apresenta, a seguir, a análise das nomenclaturas utilizadas pelos guitarristas entrevistados.



A presença das nomenclaturas “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” na comunicação verbal dos guitarristas potiguaros dos anos 1990 revela um sistema comunicativo interno de forte caráter pedagógico, ainda que não institucionalizado. Esses termos funcionavam como marcadores rítmicos, capazes de orientar a execução técnica da guitarra, promover a memorização das levadas e facilitar a articulação musical durante ensaios, gravações e apresentações em shows ao vivo. Em relação a função da guitarra, Souza (2023) observa que “parece ser a principal função do instrumento no gênero, tocar as levadas rítmicas” (p. 49).

Segundo relatos do guitarrista Jubileu Filho, esses códigos eram amplamente utilizados em estúdio para definir o tipo de levada que se esperava na faixa. O termo “Calanguetu”, por exemplo, designava a levada base, mais tradicional e ligada à pulsação típica do forró pé de serra adaptada à linguagem do forró eletrônico. Como destaca Souza (2023) a partir de meados da década de 1970, essa levada específica de forró parece ter se consolidado como uma das mais recorrentes nas gravações de guitarra dentro do gênero (p. 50). Ainda destaca o autor que esta levada se assemelha com a rítmica do triângulo. Marcelino e Beineke (2020) utilizam o termo “onomatopeia solfejada” para definir uma dinâmica de aprendizagem informal:

A opção por nomear essa dinâmica de aprendizagem musical como “onomatopeias solfejadas” está relacionada à observação sobre o aspecto do uso das onomatopeias de forma cantarolada, solfejada, respeitando a acentuação e figura rítmica dos instrumentos (Marcelino e Beineke, 2020, p. 20).

Levada “Calanguetu”:



Podemos compreender assim, a levada “Calanguetu” como sendo uma “onomatopeia solfejada”. Já a levada “Tina Charles” trazia uma célula rítmica que deslocava o tempo forte em comparação a execução do zabumba com uma inspiração na disco music britânica encontrada nas levadas das guitarras nos álbuns da cantora Tina Charles<sup>3</sup>. No depoimento de Jubileu Filho destaca-

<sup>3</sup> cantora britânica nascida em Londres em 10 de março de 1954. Ela alcançou grande sucesso na década de 1970, especialmente no gênero disco, com hits como "I Love to Love" e "Dance Little Lady Dance". Antes de se tornar famosa, Tina começou sua carreira como backing vocal e se destacou por sua poderosa voz e performances cativantes.

se as levadas sendo citadas como gravadas de um lado e de outro e ainda no meio. Tais informações referem-se ao balanço estéreo do “pan” (controle de panorama), termo amplamente utilizado em gravações de áudio e que tem a função de direcionar o sinal de um som em um campo estéreo, permitindo a distribuição do som de determinados instrumentos equilibrados entre canais esquerdo L e direito R.

Levada “Tina Charles”:



O termo “Pica-paus” indicava uma técnica de fraseado com abafamento e ataque rítmico percussivo nas pausas vocais, com timbre característico semelhante à batida do bico do pássaro Pica-pau em troncos de árvores (Silveira, 2015; Anjos, 1999). Estes mesmos autores destacam termos como “Tamborilagem”, “Tamborilamento” ou “Percussão” para referirem-se a esta prática específica caracterizada pela função do pássaro. Estes detalhes executados pela guitarra são descritos como sendo gravado no centro do panorama da trilha de áudio, ou seja, é possível ouvir os “Pica-paus” nos dois sinais, L e R.

Carlinhos é baixista e colaborador da pesquisa. Ele atuou junto aos guitarristas de forró eletrônico em gravações e shows ao vivo. Quando participou de gravações com Jubileu Filho, Carlinhos descreve:

Eu achava interessante o lance das guitarras. Ele gravava umas três guitarras com as bases diferentes e fazia uns detalhes assim, preenchendo os espaços com umas frasezinhas e fazia umas duas bases diferentes, sabe. A base da sanfona, uma hora



Dorgival<sup>4</sup> dizia vou fazer essa base aqui, você vai fazer essa outra aqui. Ficava aquele swing (Carlinhos, 2025)

O baixista Carlinhos conta detalhes da mistura de gravações de várias faixas, onde a guitarra aparece formando camadas sonoras em uma única música. Os álbuns *A Paz do Seu Sorriso* (1995) e *Cheiro de povo* (1996) da cantora cearense Eliane é exemplo dessas gravações e teve Jubileu Filho como guitarrista. “Eu comecei a experimentar essa coisa de gravar vários *takes* de guitarra na mesma música né e então ali foi, esses dois anos seguidos pra mim foram fundamentais pra eu me tornar depois produtor de disco aqui em Natal, né” (Jubileu Filho, 2025).

O guitarrista potiguar, Jubileu também é produtor musical e produziu álbuns de vários gêneros musicais, inclusive forró eletrônico na década de 1990 no RN. Sobre sua experiência, ele destaca:

Então ali foi a primeira vez que eu entrei profissionalmente, já ali saí com grande aprendizado na cabeça de como é que era que funcionava né. Que é aquela coisa da escolha das músicas. Antes de ir para o estúdio eu tirei os tons com Eliane, né, eu tocava na banda dela e a gente em algum momento se reuniu pra tirar os tons, definir os tons e escolher algumas músicas. Eu compus uma música com ela também, que foi gravada nesse disco e quando a gente chegou lá pra gravar tinha de fato, arranjos escritos né, por Oswaldinho certo e aí é... foi a minha primeira experiência né, então, a partir daí eu comecei a ter essa visão mais pra coisa da produção musical né. (Jubileu Filho, 2025).

Rodrigo Ferreira de Souza em sua dissertação de mestrado intitulada “O forró está mudado: a performance da guitarra na produção fonográfica das décadas de 1970 e 1980” apresentada várias outras levadas rítmicas da guitarra no forró. Entretanto, resolvo destacar apenas as levadas que são mencionadas na minha pesquisa por músicos do Rio Grande do Norte. Nesse sentido, o objetivo é compreender as nomenclaturas utilizadas para identificar as levadas da guitarra potiguar.

Os termos aqui destacados são parte dos dados empíricos coletados através das entrevistas semiestruturadas, realizadas com os participantes. Essas nomenclaturas mencionadas pelos músicos de forró eletrônico do RN não aparecem em tratados teóricos nem são convencionadas em partituras. Como observa Green (2008), “a aprendizagem musical informal é geralmente mediada por estratégias de escuta, memorização verbal e imitação prática” (p. 43), o que torna esses termos eficazes como mapas sonoros que sintetizam estilos e intenções musicais de forma rápida e funcional.

É importante ressaltar que o contexto vivenciado pelos guitarristas de forró eletrônico da década de 1990 no Rio Grande do Norte difere significativamente em alguns aspectos do contexto

---

<sup>4</sup> cantor, compositor, instrumentista e produtor musical brasileiro. Nos anos 1990 produziu álbuns de diversas bandas de forró.



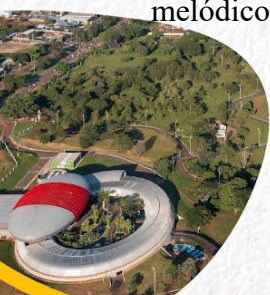
observado por Lucy Green, em Londres. Por exemplo: a autora britânica em suas pesquisas constata que os músicos populares em contexto informal de aprendizagem escolhem seus repertórios de modo a selecionar canções que lhes sejam afetivas musicalmente, as músicas que mais se identificam. Entretanto, esse fator da aprendizagem de músicos populares não se aplica para os músicos de forró eletrônico, pois o repertório era de acordo com o que estava sendo propagado midiaticamente, com a intenção de se aproximar do público-alvo. Portanto, a escolha do repertório da banda não se dava por meio de identificação afetiva e sim por condição profissional exigida pela banda de forró eletrônico.

A transmissão dessas nomenclaturas rítmicas se dava por meio da oralidade, da escuta repetida em estúdios ou palcos, e da convivência musical entre pares. O produtor e músico da banda da Eliane, Cláudio Júnior, por exemplo ao atuar como baterista e produtor em Belém do Pará, trouxe referências fonográficas que inspiraram os arranjos com levadas “Tina Charles”, termo que se disseminou entre músicos da região. Jubileu, afirma ter sido orientado por Junior nas gravações dos álbuns da cantora cearense Eliane nos anos 1996 e 1997.

Junior de Eliane gravava com Barata, ele que passou as levadas de Barata pra mim. Ele falou: o estilo da Eliane, a levada você faz aquela levada da Tina Charles, mais é o seguinte, o Barata ele faz assim, ele faz uma base calanguetu grave, a Tina Charles numa região aguda e a outra Tina Charles em uma região ainda mais aguda. Ficava o calanguetu no centro e os Tina Charles de lado. Aí meta agora um Pica pau, aí o Pica pau ficava no meio fazendo também algumas frases, mas tudo ele citava Barata, entendeu? Só que a minha linguagem era outra, eu venho do Jazz, então vinha mais para uma linha de George Benson né por exemplo. Minha linguagem era mais por aí. Barata é mais ritmo mesmo (Jubileu Filho, 2025).

Barata, cujo nome verdadeiro é Evandro Cordeiro, foi um guitarrista paraense conhecido por sua contribuição à lambada e à guitarrada, gêneros musicais característicos da região Norte do Brasil (Rosa, 2025). Para Lima (2016), Mestre Barata teve um papel fundamental na consolidação da guitarrada, um gênero musical que emergiu no Pará e se tornou um dos símbolos da música popular da região. O autor afirma que Barata foi um dos guitarristas pioneiros a explorar a fusão de ritmos caribenhos, lambada e brega, criando um estilo único que influenciou gerações de músicos paraenses (Lima, 2016). Barata, portanto, passa a ser referência musical para estes guitarristas de forró eletrônico, considerando que Jubileu Filho atuou como guitarrista da banda de Eliane em Fortaleza CE, porém continuou morando e atuando em gravações no estado do RN, influenciando assim os demais guitarristas potiguares.

Desse modo, as formas como se gravava e executava as levadas rítmicas e demais detalhes melódicos da guitarra emergiam das influências técnicas da guitarra de Barata. Freire (1996) afirma



que “ninguém ensina ninguém, ninguém ensina a si mesmo: os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (p. 78). A escuta coletiva e os ensaios e gravações em banda se tornaram, portanto, contextos pedagógicos onde tais termos emergiam como códigos compartilhados. A convivência entre músicos funcionava como uma escola tácita, onde aprender significava participar, ouvir e experimentar.

Fenômenos semelhantes ocorrem em outros gêneros populares. No samba carioca, como destaca Chagas (2015) e Simas (2010) por exemplo, expressões como “batida cavada” ou “pancada seca” são utilizadas para caracterizar timbres e levadas do violão ou da bateria. No sertanejo, o termo “levada universitária” virou rótulo estilístico. Esses casos corroboram a tese de que músicos populares criam linguagens próprias para lidar com aspectos técnicos da música que nem sempre são formalizados — o que pode ser considerado uma “cifração verbal” espontânea.

Essas práticas têm um valor simbólico e afetivo que ultrapassa a simples instrução técnica. São, em essência, modos de dizer o som, de nomear o gesto musical e de repassar tradições orais que resistem ao esquecimento. Além do papel pedagógico, essas nomenclaturas também organizam a identidade sonora do forró eletrônico potiguar. Elas se tornaram marcas estéticas do gênero, funcionam como signos que diferenciam bandas, músicos e arranjos, e indicam escolhas estilísticas. O uso da levada “Tina Charles”, por exemplo, pode ser interpretado como uma afirmação estética — uma busca por uma diversidade rítmica e uma conexão com o repertório internacional.

Assim, os termos se tornam mais do que instruções: são narrativas encapsuladas na linguagem, reflexos de influências culturais e escolhas artísticas que moldaram o estilo da guitarra nordestina na década de 1990. Um exemplo destas levadas faz presente nas canções “Na Paz do Seu Sorriso”<sup>5</sup> e “Vou Te Esperar”<sup>6</sup>, onde o fraseado melódico feitos pela guitarra nomeada por “Pica-paus” explora frases curtas com ligados e duetos em evidência.

## CONSIDERAÇÕES

A análise das nomenclaturas rítmicas como “Calanguetu”, “Tina Charles” e “Pica-paus” evidencia que as práticas musicais informais do forró eletrônico potiguar não apenas transmitem conteúdos técnicos, mas também valores simbólicos e afetivos que ressignificam o ensino da guitarra elétrica fora dos padrões acadêmicos tradicionais.

---

<sup>5</sup> [Canto e declamo - YouTube](#)

<sup>6</sup> [Vou te esperar - YouTube](#)



Essas “Cifras verbais” funcionam como dispositivos de mediação entre os músicos, condensando memórias sonoras, gestos performáticos e formas de escuta que escapam à formalização escrita. Tal perspectiva está em consonância com Lino (2008), ao tratar da escuta sensível como espaço de construção de sentido musical a partir das vivências coletivas, e com Prass (2013), cuja etnografia em contextos periféricos revela como o fazer musical se entrelaça com dimensões afetivas e corporais. Sandroni (2001) contribui ao abordar a historicidade de gêneros populares, reafirmando o papel da tradição oral e da performance como campo legítimo de aprendizagem.

Conclui-se, portanto, que reconhecer a agência pedagógica das nomenclaturas utilizadas pelos guitarristas populares é afirmar a riqueza da cultura musical potiguar, contribuindo para uma formação musical plural, sensível e verdadeiramente significativa.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, Luiz dos. *Análise preliminar das manifestações sonoras e do habitat de Picumnus nebulosus Sundevall (Aves, Picidae)*. Revista Brasileira de Zoologia, v. 16, n. 2, p. 433-439, 1999.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

CHAGAS, Marco Antônio. *A linguagem do samba carioca: práticas musicais e saberes populares*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Música, 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2002.



GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2008

SOUZA, Rodrigo Ferreira de. “O forró está mudado”: a performance da guitarra na produção fonográfica das décadas de 1970 e 1980. 2023. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música: Teoria, Criação e Prática) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.

LIMA, Andrey Faro de. A Nova Música Paraense e a busca pelo “sotaque perdido”: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas. *Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, v. 3, n. 5, p. 89-119, 2016.

LINO, Dulcimarta Lemos. *Barulhar: a escuta sensível da música nas culturas da infância*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: Lume/UFRGS

MARCELINO, André F.; BEINEKE, Viviane. *Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL – ABEM, XXIX, 2020, Florianópolis. **Anais do XXIX Congresso da ABEM**. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2020. Disponível em: [https://abem.mus.br/anais\\_congresso/papers/public/1812-6899-1-DR](https://abem.mus.br/anais_congresso/papers/public/1812-6899-1-DR). Acesso em: 30 jul. 2025.

MELO, Iranildo Barreto de. *A guitarra no forró eletrônico da década de 1990: uma breve discussão sobre o processo de aprendizagem de músicos populares*. Anais do Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, 2025. Disponível em: [https://abem.mus.br/anais\\_congresso/papers/public](https://abem.mus.br/anais_congresso/papers/public). Acesso em: 28 jul. 2025.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

ROSA, Fernando. *Mestre Vieira e outros gênios da guitarra do Norte que criaram um gênero*. Senhor F, 1 fev. 2025.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Resenhado em: Folha de S.Paulo

SILVA, Luiz Sérgio Ribeiro da; PETERS, Ana Paula. *Ouvir música: reflexões sobre a escuta como forma de construção de uma identidade musical*. Revista MusiMid, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–20, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/download/42/59/59>. Acesso em: 25 jul. 2025.

SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVEIRA, Luís Fábio. *Mundo das aves: escalada vertical*. Cães & Cia, v. 394, p. 64-65, 201

